



Comparsas de (o con) afrodescendientes en el carnaval de Buenos Aires, 1869-1926: Relevamiento, descripción y una aproximación al problema de las interraciales

Si Carnival Ensembles of (or with) Afro descendants in Buenos Aires, 1869-1926: General Inventory, Description and an Approach to the Question of Interracial Troupes

Ezequiel Adamovsky

 <https://orcid.org/0000-0002-0288-7165>

Universidad Nacional de San Martín

Escuela de Humanidades

Laboratorio Interdisciplinario en Ciencias Humanas

San Martín, Argentina

 e.admovsky@gmail.com

Resumen

Este trabajo presenta un relevamiento crítico y descriptivo de las comparsas de (o integradas por) afrodescendientes que participaron del carnaval de Buenos Aires entre 1869 y 1926. El inventario, que recoge datos no sólo de la prensa afroporteña sino también de la general, corrige algunos errores de relevamientos previos, tanto atribuciones de etnicidad equivocadas como inexactitudes en los años de existencia de cada una. Sobre los listados establecidos, se avanza en una descripción de las características y estilos de las que estaban integradas por afrodescendientes, para concluir con algunas hipótesis sobre el peso real que pudieron haber tenido las mixtas, compuestas por blancos y negros, que parecería mucho mayor que el que la escasa información empírica disponible permite constatar. La descripción de los tipos de comparsa incluye género, nacionalidad, estructura organizativa, vestuarios,

Cómo citar este artículo/ How to cite this article: Adamovsky, E. (2022). Comparsas de (o con) afrodescendientes en el carnaval de Buenos Aires, 1869-1926: Relevamiento, descripción y una aproximación al problema de las interraciales. *Revista de Historia Americana y Argentina*, 57 (1), pp. 37-69. <https://doi.org/10.48162/rev.44.020>

accesorios, danzas e instrumentos musicales. También se incluye por primera vez una revisión crítica de la evidencia disponible sobre las “tapadas”, especie de combates rituales entre comparsas. Un anexo final lista, junto al nombre de cada comparsa y sus años de existencia, su tamaño, género y estilo y nombres de autoridades o integrantes, allí donde fue posible conocerlos.

Palabras clave: carnaval; Buenos Aires; afrodescendientes; apropiación étnica

Abstract

This paper presents a critical and descriptive inventory of the ensembles of (or featuring) people of African descent that took part in the carnival of Buenos Aires between 1869 and 1926. The inventory corrects wrong attributions of ethnicity and other mistakes of previous listings. On a reliable list thus established, the paper offers a description of their main characteristics and types of performance, to conclude with some hypotheses on the importance of mix-race ensembles, which appear to have been more present than we may expect on the basis of the scattered information available. The description of ensembles includes data on gender, nationality, organizational structure, costumes and accessories, dances and musical instruments (son lyrics, on the contrary, remain to be studied in future papers). It also includes, for the first time, a critical revision of evidence of the “tapadas”, a sort of ritual combats between ensembles. Following the name of each ensemble in the final listings, whenever possible, we include information on size, gender, type of performance and name of members and authorities.

Key words: Carnival; Buenos Aires; Afro-descendants; Ethnic Appropriation

Recibido: 05/03/2021. **Aceptado:** 15/10/2021

Introducción

Como ámbito de sociabilidad y ocasión para hacerse visibles, el carnaval fue absolutamente central para los afroporteños. El de tiempos de Rosas fue una de las primeras oportunidades que tuvieron para participar de una celebración junto con los blancos y para ganar presencia en el espacio público. Y fue una entidad dedicada a organizar bailes de carnaval, el Shimmy Club, activa hasta la década de 1970, la última asociación comunitaria que quedó en pie tras el intenso proceso de invisibilización que sufrieron a lo largo del siglo XX.

Las numerosas comparsas de afroporteños que se formaron en el último tercio del siglo XIX han captado la atención de la mayoría de los trabajos sobre la historia de la colectividad, algunos de los cuales indagaron también en el papel que desempeñaban dentro de la comunidad y los sentidos de negritud que ponían en juego en sus actuaciones. Tres especialistas construyeron listados de las comparsas existentes y avanzaron en una descripción. El primero fue Oscar Chamosa, quien identificó 44 en funcionamiento entre 1870 y 1880, de las que indicó –allí donde fue posible– años de fundación y extinción, género de sus miembros y cantidad de socios (Chamosa, 1995). Más tarde, Norberto Pablo Cirio presentó un listado de 72 en existencia entre 1873 y 1882 (Cirio, 2009). Para el mismo período Lea Geler contó 75, de las que 48 eran masculinas, 25 femeninas y 2 de ambos géneros (Geler, 2010). En un trabajo posterior Cirio afirmó haber hallado otras y que el número total ascendía a 104, aunque sólo agregó en concreto tres nombres nuevos (Cirio, 2015). En estos y otros trabajos, los especialistas señalaron al menos dos modos divergentes en los que las comparsas afroporteñas representaban su comunidad de origen. Las llamadas “musicales” tendían a emular las pautas asociativas, musicales y de indumentaria de las europeas, mientras que las “candomberas” evocaban la conexión con el legado africano a través de sus danzas, sus vestimentas y sus canciones.

Tanto los especialistas en historia afroargentina como los que investigaron la historia del carnaval notaron también que, en el mismo período, se formaron comparsas de “falsos negros”, blancos tiznados o disfrazados que emulaban de alguna manera las prácticas y costumbres de los afrodescendientes. De éstas sabemos poco y nada. Los pocos autores que analizaron el fenómeno, sobre base empírica escasa, coinciden en que tales comparsas eran una expresión de racismo, que tenían la intención o el efecto de poner en ridículo a los afroporteños y que participaron del proceso por el cual se los degradaba o invisibilizaba (Sánchez, Andruchow, Costa y Cordero 2006; Cirio, 2015; Chasteen, 2000; Geler, 2011; Martín, 2008, p. 124; Martín 2015; Jackson, 2007).

En definitiva, tanto las comparsas de falsos negros como las de afroporteños fueron analizadas a partir de la pregunta por los modos en los que contribuyeron a construir identidades étnicas y a trazar fronteras claras entre blancos y negros. La presencia de comparsas mixtas, que integraran a ambos grupos, no ha sido prácticamente mencionada; la pregunta por la

posibilidad de que ellas realizaran performances de carnaval que transgredieran aquellas fronteras tampoco ha merecido consideración.

En otro trabajo (Adamovsky, 2021) presenté un inventario crítico de las comparsas que, entre 1865 y 1922, representaron a la colectividad afrodescendiente y de las integradas por blancos o de etnicidad desconocida que buscaron asociarse a lo negro de la manera que fuese: con sus vestimentas, sus cantos o con prácticas “candomberas”. El relevamiento, que recogió datos no sólo de la prensa de la colectividad sino también en la general, corrigió también algunos errores en lo que sabíamos hasta ahora de las afroporteñas, tanto atribuciones de etnicidad equivocadas como inexactitudes en los años de existencia de cada una. El resultado arrojó números sorprendentes: durante el período existieron 95 comparsas de la colectividad afroporteña, 23 de “falsos negros” integradas por blancos, 5 de etnicidad mixta y otras 120 que realizaban alguna evocación de negritud pero de cuya etnicidad nada pude saber. Una cantidad mucho mayor que la imaginada, de la mitad de las cuales todo lo desconocemos.

Sobre esos listados, en este trabajo avanzo en una descripción de las características y estilos de las que sabemos que estaban integradas por afrodescendientes, incluyendo las mixtas, para concluir con algunas hipótesis sobre el peso real que pudieron haber tenido estas últimas en los carnavales, que parecería mucho mayor que el que la escasa información empírica disponible permite constatar. La descripción de los tipos de comparsa incluye género, nacionalidad, estructura organizativa, vestuarios, accesorios, danzas e instrumentos musicales (las letras de las canciones, sin embargo, serán analizadas en otro trabajo). También se incorpora por primera vez una revisión crítica de la evidencia disponible sobre las “tapadas”, especie de combates rituales entre comparsas. Los listados añadidos al final incluyen, junto al nombre de cada comparsa y sus años de existencia, su tamaño, género y estilo y nombres de autoridades o integrantes, allí donde fue posible conocerlos¹.

¹Una parte de los nombres de autoridades que proceden de la prensa afroporteña están tomados de transcripciones que realizó Norberto Pablo Cirio.

Las comparsas: cantidad y evolución temporal

La lista consolidada muestra que en el período existieron nada menos que 101 comparsas de o con afrodescendientes. De ese total, de 63 sabemos fehacientemente que eran asociaciones que la colectividad afroporteña reconocía como propias. A este grupo se pueden agregar otras 32 de las que hay fuerte presunción de que estaban compuestas (al menos mayoritariamente) por afrodescendientes. Se las encuentra mencionadas en los listados elaborados por los especialistas en historia afroporteña y en la prensa de la colectividad, aunque en este caso no anoten de manera explícita la pertenencia. Finalmente, listamos aparte otras 6 sociedades “mixtas” de las que tenemos evidencia clara de que estaban integradas por blancos y por negros. Indudablemente se trata de la categoría más subvalorada del listado, ya que las fuentes fotográficas son escasas y las textuales no entran en descripciones finas. No hay por qué no suponer que un buen número de las que listamos en las otras categorías no fuesen en verdad mixtas. Volveré sobre este punto.

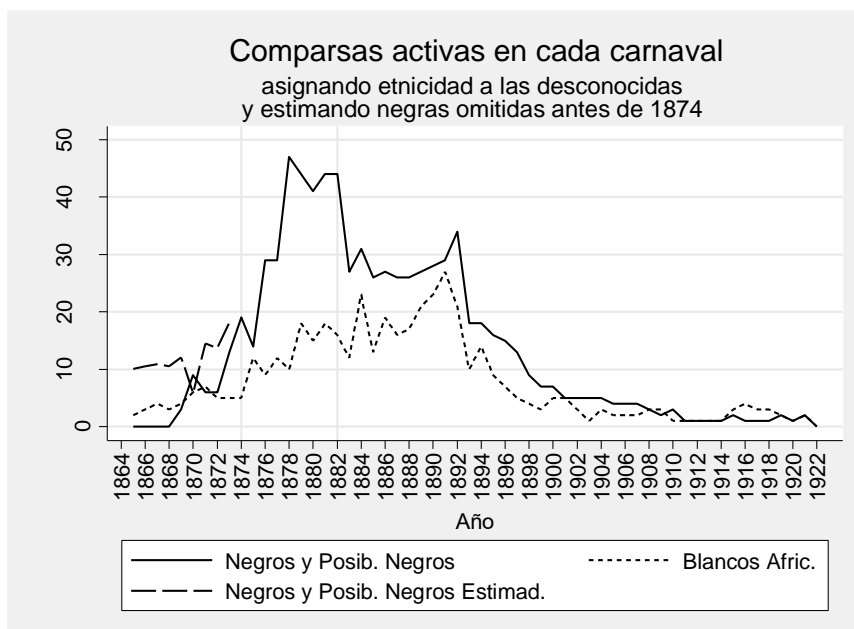
Las primeras comparsas de afrodescendientes que he podido documentar salieron en 1869. Pero en cierto sentido, de hecho, en lo que respecta a los afroporteños la fecha es algo arbitraria. Las comparsas musicales fueron un fenómeno propio del carnaval “moderno” –tal como se reorganizó en la década de 1860–, pero los negros ya habían salido en agrupaciones similares mucho antes. En tiempos de Rosas, las “naciones” africanas –es decir, las sociedades que los africanos habían fundado para agruparse según la zona de su procedencia en el África– salían por separado y ejecutaban el candombe, con música, cantos y vestuarios coloridos (Andrews, 1980, p. 160). Eran comparsas *avant la lettre*. Y no se trata apenas de un antecedente, sino de una tradición de la que hubo continuidad en el carnaval moderno. Varios de los nombres de comparsas que hemos listado –Gangelas, Hijos de Guinea, Sociedad Angola/Negros Angolas, Mumboma/Momboma, Munyolo/Muncholo– remitían total o parcialmente a los nombres de las antiguas naciones. De una de ellas, la famosa Nación Banguela, que salió al menos hasta 1892, sabemos fehacientemente que era la misma Nación Banguela que habían fundado los afroporteños en 1825². A Los Hijos del Orden, la prensa comunitaria los reconocía como

²Véase *Informes de los consejeros legales del Poder Ejecutivo (1891-1892)*, tomo IX, Buenos Aires, 1898, pp. 65-68.

"descendientes de 'Auzá'" (en referencia a la Sociedad Auzá que funcionó hacia 1842)³.

Las comparsas de afrodescendientes tuvieron una duración variable. Muchas fueron efímeras, pero otras perduraron hasta quince o incluso más de veinte años. La gran mayoría fueron fundadas tempranamente, antes de 1882, pero otras aparecieron luego; la última parece haber nacido en 1894 (las mixtas siguieron apareciendo incluso en el nuevo siglo). El pico de su presencia en los corsos se alcanzó entre 1878 y 1882, lapso en el que hubo más de 40 desfilando simultáneamente cada año. El siguiente gráfico muestra un ejercicio estadístico de estimación de su trayectoria temporal sobre la base de los datos conocidos (Gráfico 1).

Gráfico 1



Fuente: Adamovsky, 2021, p. 18.

³*La Broma (LB)*, Buenos Aires, 11-8-1882, p. 3. Sobre este tema véase Pereira, 2011.

Como podemos observar, la intensidad de su presencia fue muy alta hasta comienzos de la década de 1890, cuando decaen rápidamente hasta volverse casi inhallables a partir de los años 1910. Un cronista de *La Prensa* reportó como una rareza haber visto una todavía en 1914⁴. La curva sigue más o menos en coincidencia con la de las comparsas “africanizantes” en las que participaban blancos disfrazados de negros, que florecieron también en esos años.

Los integrantes: género, tamaño, nacionalidad y autoridades

Desde el punto de vista de género, al menos 36 de las comparsas listadas son femeninas (y otras cuatro –El Lucero, Negros del Sud, La Unión Fraternal y Rosa de Mayo– integraban tanto a varones como a mujeres). El dato es muy significativo porque las afroargentinas salieron en comparsa masivamente, todo indica que más que las blancas, lo que posiblemente se explique por las tradiciones comunitarias (ya en el candombe tradicional participaban mujeres) y por diferencias en los ideales de feminidad y expectativas de respetabilidad que tenían blancos y negros. En muchos casos, los nombres de las agrupaciones femeninas eran iguales (cambiando el género) a los de otras masculinas que actuaron al mismo tiempo, lo que sugiere que eran parcialidades asociadas.

No todos los que animaron las comparsas fueron afroporteños/as. De varias sabemos que en verdad estaban compuestas por afrouruguayos. Los Pobres Negros Orientales (y su contraparte femenina), de hecho, habían llegado de Montevideo como exiliados por motivos políticos⁵. Posiblemente todas las que incluyen “Oriental” en su nombre (seis en total) fuesen del país vecino, aunque al menos Juventud Oriental integraba tanto a uruguayos como a argentinos⁶. La prensa afroporteña solía informar sobre los carnavales del otro lado del río y hay una cantidad muy notable de nombres de comparsas de Buenos Aires que tenían una réplica en el carnaval montevideano, lo que sugiere que había un contacto fluido.

⁴*La Prensa (LP)*, Buenos Aires, 1-3-1914, p. 12.

⁵*La Juventud (LJ)* Buenos Aires, 20-6-1878, p. 4.

⁶*LP*, 19-2-1901, p. 5; *LB*, 20-1-1879, pp. 3-4.

Seguramente las hubo también improvisadas, pero una buena parte de las comparsas tenía una organización formal, con Comisión Directiva y toda una nómina de autoridades y directores musicales y corales. Los puestos jerárquicos con frecuencia se renovaban tras asambleas convocadas a tal fin, lo que indica una vida societaria más o menos robusta. Algunos de los nombres personales identificados muestran que hubo circulación entre las comparsas. Nicasio F. de la Torre, por caso, comandó El Olivo y Pobres Negros Esclavos y fue vocal de Los Hijos del Orden, además de ser director de un periódico afroporteño y de haber participado en diversas iniciativas culturales y políticas de la comunidad (Geler, 2010, pp. 138, 284-85, 298, 312, 376). La repetición de apellidos sugiere presencia de lazos familiares; por caso, tres Ezeizas hubo en la conducción de Pobres Negras Esclavas, cuatro Martínez en la de El Olivo y la presidenta de Las Sarracenas estaba casada con el vicepresidente de Los Infelices. Según indica Norberto Cirio, en ocasiones tenían benefactores blancos a los que designaban como autoridades honorarias⁷.

El tamaño de las comparsas fue muy variable. Tenemos el dato de muy pocas, pero el número de integrantes oscila entre 12 la más pequeña y 80 la más grande (o 180 si incluimos las mixtas). Resulta sugestivo que las únicas dos femeninas de las que tenemos datos son justamente las dos más pequeñas.

“Musicales” vs “Candomberas”

El carnaval era absolutamente central en la vida comunitaria, pero los afroporteños estaban amargamente divididos en torno de los modos en que debían participar de la fiesta. Y todo indica que el origen de esa división era ideológico y de clase. La élite intelectual –la que publicaba los periódicos de la colectividad o había reunido algún capital educativo o económico– aspiraba a ganar en respetabilidad asociándose a los proyectos culturales de las élites blancas que, por entonces, construían la nación. Por ello, presionaba fuertemente al resto de los negros para que adoptaran las pautas de “decencia” dominantes, “civilizaran” sus hábitos y los ajustaran a lo que llamaban “el progreso”. La comunidad debía “regenerarse”. En términos concretos, eso se traducía en una insistente prédica para que abandonara costumbres “bárbaras” de la herencia cultural africana.

⁷Comunicación personal, diciembre de 2020.

Defendían la dignidad de los negros frente a la discriminación racial, pero al mismo tiempo les exigían que disimulasen lo más posible cualquier marca étnica particular (Geler, 2010). La cuestión motivó un fascinante debate público que tuvo a las comparsas como uno de sus ejes.

Para algunos de los partidarios de la presión “civilizatoria”, los afroporteños debían poner su esfuerzo en fundar asociaciones de bien público, antes que malgastarlo en las carnavalescas⁸. Otros, menos estrictos, se conformaban con exigir que las agrupaciones de carnaval trataran de parecerse a las de los blancos, en lugar de retomar los estilos del candombe de antaño. En 1882 el periódico *La Broma* se quejó de que los vecinos notables que en los corsos definían los premios (normalmente blancos) elegían premiar comparsas que, en opinión de los editorialistas, no tenían un despliegue estético acorde a lo esperable. Los premios iban “...siempre a lo más fácil, siempre a lo más chabacano, siempre a lo sumamente pobre...” (p. 1). Ganaban aquellas comparsas que se dedicaban “...a hacer burla de lo que fueron nuestros abuelos, o mejor dicho, de lo que son cierta parte de nuestra comunidad” (p. 1). Se referían a las comparsas que llamaban “candomberas”, formadas por jóvenes negros que, en lugar de “estudiar y aprender los instrumentos musicales”, se entretenían “(...) golpeando el viejo y pobre cuero de que solo se hace uso hoy como único recuerdo de las antañas aunque disimulables costumbres de ese entonces” (p. 1). Esas cosas propias de “viejo candombero”, queda claro, no eran para mostrar en público; había que “disimularlas” so pena de quedar en “ridículo”. *La Broma* insistía, en cambio, en elogiar a las “comparsas musicales” de la colectividad, aquellas que preferían ejecutar instrumentos y ritmos europeos, y lanzaba admoniciones a las “candomberas” para que las imitaran⁹.

Resulta interesante detenerse en una observación: no es que esos jóvenes candomberos fuesen tradicionalistas. De hecho, anotaba el artículo, si los ancianos de la colectividad les pedían que fuesen a tocar “el tambor o la masacalla en alguno de los pocos locales de nuestros abuelos que han quedado”, esos mismos jóvenes se negaban “haciéndose los avergonzados”. Lo que hacían en carnaval era otra cosa: retomaban elementos de la herencia cultural recibida para utilizarlos en una performance nueva. Significativamente, esa performance apuntaba a

⁸*La Perla (LPe)*, Buenos Aires, 5-2-1879, p 2.

⁹Nuestras sociedades carnavalescas. *LB*, 3-3-1882, p. 1.

resaltar la africanidad –exactamente lo contrario a lo que pedía el periódico–, lo que se nota en una práctica que el editorialista anota azorado: los jóvenes candomberos negros “descaradamente, se tiznan la cara y se esponen (sic) a la hilaridad general en plena calle Florida y frente a la Confitería del Gas, como por desgracia lo hemos tenido que palpar este año”¹⁰.

Queda claro, entonces, que había una parte de la juventud afroporteña que no sólo no estaba de acuerdo con el pedido de la élite comunitaria de abandonar las prácticas africanizantes, sino que les había encontrado un atractivo nuevo, que no era ya el de la mera repetición de las tradiciones. *La Broma*, de hecho, constataba que había un “retroceso” en este punto y que se estaban quedando “solos” en la crítica a la estética candombera. Más aún, en la edición posterior a la de este editorial, el periódico dijo haber recibido felicitaciones por su campaña contra los candomberos, pero también que hubo otros que lo habían atacado justamente por esa prédica¹¹. La valoración de las comparsas “musicales” y “candomberas” dividía a la colectividad y era materia de una disputa abierta.

Sabemos, por los elogios de la élite “civilizadora”, que algunas comparsas atendieron su prédica, comenzaron a usar instrumentos europeos, y pasaron así de candomberas a musicales¹². A través de las clasificaciones explícitas de la prensa, en los listados generales identifiqué 12 comparsas “candomberas” y 16 “musicales” (del resto no hay datos). Pero sin dudas las primeras fueron más numerosas. Así lo sugiere un interesante clivaje en la elección de nombres. Todas las que identificamos como “musicales” tenían nombres étnica o racialmente neutros (La Republicana, Nueva Creación, Tenorios, etc.)¹³. Por el contrario, casi todas las candomberas eligieron llamarse de modos que resaltaban su etnicidad, presentándose como “Los Negros/as X”, como “Candomberos” o con la denominación de alguna antigua nación africana. Vistos los nombres de conjunto, llama la atención la frecuencia con la que los afroporteños eligieron destacarse como “negros/as” o “africanos”, incluso recordando su condición servil (“Negros

¹⁰*LB*, 3-3-1882, p. 1.

¹¹*LB*, 9-3-1882, p. 1.

¹²Por ejemplo Negros del Sud y Negros Esclavos; *LPe*, 28-3-1879, p. 3; *LB*, 21-11-1882; *LB*, 9-3-1882, pp. 2-3.

¹³La excepción sería “Negros Harapientos”, pero en verdad sólo la hallé nombrada así una vez, en todas las demás aparece como Los Harapientos.

esclavos”) o subalterna (“Pobres”, “Humildes”, “Limosneras”, “Infelices”, “Penitentes”, “Harapientos”, “Artesanos”), su fealdad (“Las Feas”) o sus dudosas virtudes morales (“Tunantes”, “Caprichosas”, “Soberbias”, “Trasnochadores”)¹⁴. Esto sugiere que aprovecharon el espacio lúdico del carnaval para realizar ejercicios de impugnación o de interferencia igualmente lúdicos respecto de los criterios de respetabilidad y de valoración hegemónicos.

Vestimenta, accesorios, danzas e instrumentos

Las comparsas de (o con) afroporteños fueron diversas. La mayoría parece haber tenido coro y orquesta. La Unión Marina marchaba en 1903 con 180 miembros, de los cuales 60 componían la orquesta y 40 el coro; a veces incluía grandes carros alegóricos¹⁵. Las comparsas más pequeñas se acompañaban apenas de un módico conjunto de percusión y es posible que otras sólo cantaran. Algunas, especialmente las candomberas, bailaban durante sus presentaciones.

Los instrumentos musicales que utilizaron fueron variados. Tenorios del Plata llevaba al menos un violinista¹⁶. Severo Gómez, el afrodescendiente que dirigió Unión Marina, era flautista¹⁷. Los Infelices marchaban “(...) con bombo, platillos, cornetas, pistones y cuanto instrumento bullanguero encuentren a mano”¹⁸. En las de tipo candombero predominaban los instrumentos de percusión; las fuentes visuales rara vez omiten los tamboriles y las masacayas. Descripciones genéricas mencionan “(...) barriles, pipas, sopipas, cocos, masacayas y masacayón” o “bombos y chino”¹⁹. Una canción de los Negros Humildes agrega mención al “quisanche”²⁰. El reglamento de Pobres Negros Orientales estimulaba el aprendizaje de “piano, violín, flauta y guitarra”, pero entre los instrumentos que aceptaba en la comparsa estaban “(...) también las panderetas,

¹⁴El término “Primitivo/a” no alude a algún primitivismo; por el contrario, refiere a que conformaban el grupo primero u originario de una comparsa que se había partido en dos.

¹⁵*LP*, 23-2-1903, p. 5; *LP*, 5-2-1894, p. 4.

¹⁶*LB*, 14-2-1879, pp. 3-4.

¹⁷*LB*, 11-3-1878, p. 4.

¹⁸*LB*, 14-2-1879, p. 1.

¹⁹Taullard, 1927, p. 349; *LB*, 6-1-1881, p. 3.

²⁰*LB*, 6-3-1881, p. 1.

castañuelas, tambor, platillos, triángulos y demás útiles a la africana para acompañamiento de la música”²¹.

Las melodías y canciones que interpretaban eran igualmente variadas. Muchas de las letras se han conservado. No las analizaré aquí (serán objeto de otro trabajo), pero alcance decir, como descripción general, que incluían ritmos como el tango, la habanera, el vals, la polka y la mazurca, que eran los mismos que frecuentaban en esos años las comparsas de blancos. Muchas tenían una estructura en la que un coro respondía a una voz solista y unas cuantas estaban escritas en “bozal”, el dialecto en castellano corrompido que buscaba imitar el estilo de habla trabajoso de los padres o abuelos esclavizados. Para amargura de la élite afroporteña, queda claro que muchas comparsas no tenían ninguna intención de disimilar su origen étnico.

Los vestuarios eran bien disímiles; en otro trabajo los analizo detalladamente (Adamovsky, 2022), repongo aquí los rasgos salientes de cada estilo. La mejor descripción de una “musical” es la de los Tenorios del Plata, que usaban un “brillante uniforme blanco y celeste” que constaba de “pantalón de cotón blanco” y “chaquetilla de merino azul con galones de plata”, a lo que agregaban una gorra “de marina” y “botas imitadas en hule” que fingían ser “botas granaderas”, las que usaban con polainas (López, 1884, pp. 290-302). Es decir, un vestuario de estilo militar europeo similar al que usaban algunas comparsas de blancos. En 1869 un cronista anotó que Símbolo Republicano salía con “ropas de alto valor” (Chamosa, 1995, p. 25), lo que posiblemente significara algo parecido. Otras posteriores, como Los Penitentes, vistieron “dominó negro” o, como Los Harapientos, un “sencillo y elegante smoking negro con vueltas azules, pantalón blanco, gorra blanca y azul”²². Unión Marina usaba traje de marinero²³.

En las comparsas de tipo “candomberas” los varones solían vestir alpargatas, un pantalón a media rodilla o largo de color claro (blanco liso o con rayas verticales), una camisa o remera de tonos variables y un sombrero de paja o símil de tonalidad clara con el ala delantera plegada hacia arriba. Las mujeres usaban vestido largo rayado, liso o con otros

²¹*Reglamento de la Sociedad Pobres Negros Orientales*, 1869, Biblioteca Nacional del Uruguay, colección 5 (Miscelánea de Carnaval), s/p.

²²*LB*, 18-3-1882, p. 3; *LP*, 14-2-1899, p. 4.

²³*LP*, 5-2-1894, p. 4; *LP*, 12-2-1899, p. 2.

diseños, pañuelo anudado a la cabeza o sombrero de paja. Sobre esa base había variaciones. Las Negras Libres, en 1878, usaban “vestidos sandungueros”²⁴. Una de las imágenes más tempranas con las que contamos (Imagen 1) muestra precisamente ese estilo, además de los infaltables masakayas y tamboriles. Otras fuentes visuales posteriores coinciden en lo esencial en las ropas y accesorios básicos²⁵.

Imagen 1: Comparsa de negros candomberos



Fuente: *La Prensa*, 25-2-1900, p. 3

²⁴LJ, 10-3-1878, pp. 2-3. Agradezco a Norberto Pablo Cirio por esta referencia.

²⁵P.B.T., Buenos Aires (273), 12-2-1910, p. 91; Taullard, 1927, p. 349.

Un extraordinario documento, aunque posterior, permite confirmar y agregar detalles. Para una escena de carnaval que transcurría c. 1870, la película *Juvenilia* (Augusto Vetteone, 1943) debió recrear la actuación de una comparsa de “benguelas” de esos años. Como no tenían presupuesto, pidieron a un grupo de afroporteños que “hicieran lo suyo” en cámara y el resultado es una performance que la propia colectividad reconocía como la recreación más auténtica del candombe de sus mayores (Cirio, Perez Guarnieri y Cámara, 2011). Las imágenes muestran un grupo de varones, mujeres y niños que cantan y bailan al son de tamboriles y masacayas. Portan bastones y escobas adornados con tiras. El vestuario masculino consiste en sombrero de paja blanco con el ala rebatida adelante, pantalones largos hasta el pie rayados o claros, camisa rayada o clara, pañuelo anudado al cuello y faja. El femenino, vestidos vistosos claros u oscuros, floreados o a pintas, con mangas descubiertas y largos hasta el piso, algunos con volados. Casi todas llevaban un delantal como de cocinera. A ello se agregaba pañuelo atado al cabello, algunas formando moño arriba, y vistosos collares, pulseras y aros.

La ilustración de tapa que una popular revista publicó para el carnaval de 1908 (Imagen 2) muestra una reelaboración del tipo candombero básico con más detalles y colores. Al repertorio que ya vimos, se agregan un colorido mayor en todas las prendas, el pañuelo en la cabeza, la banda roja cruzada en el pecho y espaldar de plumas. Entre los accesorios, masacaya y abanico o escudo, abundancia de collares y aros vistosos. Como resulta evidente, esta reelaboración reforzaba aún más la conexión con la africanidad, incluso con un toque de salvaje exotismo. Otras fuentes visuales muestran escobas o bastones, lo que indica que las comparsas retomaban elementos de la liturgia de los candombes tradicionales, como lo eran la figura del bastonero o escobero (en la recreación para la película *Juvenilia*, además, el líder de la comparsa se presenta como “tata viejo”, otro personaje de ese origen)²⁶. Como mostré en otro trabajo, todos estos elementos de vestuario y accesorios eran indistinguibles de los que utilizaban en la época las comparsas de blancos tiznados (incluyendo el tizne del rostro que, como vimos, también los afrodescendientes practicaron) (Adamovsky, 2022). No hay casi evidencia, pero puede que las mujeres también se aventuraran en ejercicios de ese tipo: en el carnaval de

²⁶*Caras y Caretas* (CC), (124), Buenos Aires, 16-2-1901, p. 37.

1879 las Negras Bonitas portaron "lanzas de madera perfectamente doradas"²⁷.

Imagen 2: Negro candombero



Fuente: *Caras y Caretas* (491), 29-2-1908, tapa.

²⁷LJ (9), Buenos Aires, 3-2-1878, p. 3; LB, 14-2-1879, pp. 1-2.

Finalmente, con la aparición de Los Negros del Cake Walk en 1904 se abrió paso un nuevo estilo de vestimenta. En su caso, elegante frac a rayas con chaleco y moño, sombreros de copa, zapatos claros y bastones de mango curvo, tomado de las imágenes que llegaban a la Argentina de los bailarines de cakewalk de Estados Unidos o de Francia, donde era furor²⁸.

¿Qué sabemos de los bailes? Sólo de las de estilo candombero tenemos alguna información (lo que sugiere que quizás las musicales no bailaban). La comparsa Negros Esclavos recibió felicitaciones por "su perfecta imitación del tipo y baile africano" en el carnaval de 1880²⁹. Pero ¿qué sería un baile "africano"? Un tango que cantaban los Negros Humildes en 1881, escrito en bozal, describe al "poble neglo" que baila candombe en carnaval "Requebrando sintula solo", "alastrando también los piés" y meneando "la bunda" (el trasero)³⁰. Tanto el requiebre como el movimiento de caderas y los pies arrastrados son figuras típicas de las danzas de raíz afroamericana. Lo exótico que resultaban tales movimientos en esos años no escapó al ojo de observadores como Francisco Grandmontagne, quien recordaba cómo los bailarines de las comparsas afroporteñas "...se cimbraban con la flexibilidad de mimbres verdes (...)", formaban con todo su cuerpo "un tirabuzón" y realizaban "contorsiones inverosímiles"³¹.

Por su lado, las fotografías de Los Negros del Cake Walk –cuyo director era afrodescendiente pero integraba también blancos tiznados– los muestra bailando la danza que les daba nombre. El *cakewalk* había surgido en el siglo XIX entre los afrodescendientes de Estados Unidos, como imitación burlona de la manera en que bailaban los blancos. Subsecuentemente, artistas blancos imitaron la imitación y la danza se volvió enormemente popular allí y, desde el 1900, en Europa. Se bailaba con movimientos libres de brazos y rodillas y flexiones pronunciadas de cintura. Irónicamente, lo que había nacido como una caricatura de los blancos se tornó una caricatura de los negros. Pero no por ello los artistas negros dejaron de frecuentarlo. En Buenos Aires hizo furor a partir de 1903 y encontró en los bailes de carnaval un terreno perfecto para difundirse (Pujol, 1999, pp. 55-56).

²⁸*P.B.T.*, no. 25, 11-3-1905, p. 41.

²⁹*LB*, 28-2-1880, p. 2; *LB*, 14-2-1880, p. 2.

³⁰*LB*, 6-3-1881, p. 1.

³¹Grandmontagne, F. Los ritmos negroides. *CC*, (1707), 20-6-1931, p. 27.

Las “tapadas”

Varias memorias y reconstrucciones de los carnavales de fines del siglo XIX mencionan que las comparsas candomberas participaban en “tapadas” (o “topadas”/“topamientos”). Se trataba de un combate ritualizado: cuando dos agrupaciones se encontraban en la calle se aproximaban y, enfrentadas, comenzaban a tocar sus instrumentos y a cantar de manera estridente, en una competencia de resistencia en la que triunfaba la que conseguía acallar a la otra. El público observaba con fruición estas batallas, que podían durar horas y con frecuencia –en esto coinciden las crónicas– derivaban en enfrentamientos físicos reales. No es sencillo determinar cuándo comenzó tal práctica y qué tipo de agrupaciones la protagonizaban. La primera mención que pude hallar es de 1922. Pero tales “tapadas” están conspicuamente ausentes en la prensa afroporteña y tampoco las he encontrado en las abundantes crónicas policiales que solían traer los diarios durante los carnavales. Revisemos la evidencia.

Antes de la década de 1920 sólo he hallado mención a tres incidentes entre comparsas. Los principales diarios relataron en 1870 un espectacular “choque” entre Progreso del Plata y Stella en el teatro Colón. Pero ninguna de los dos era candombera o estaba compuesta por afroporteños: Stella era de la colectividad italiana y Progreso era una conocida comparsa de blancos. Según la crónica, los locales estaban tocando en el teatro cuando los de Stella ingresaron, hicieron sonar sus instrumentos e interrumpieron la actuación, lo que dio lugar a un enfrentamiento. Entre gritos de “¡Viva Italia!” y respuestas que vivaban a la Argentina, se agarraron a las trompadas con palos y cuchillos. Intervino la policía y unos 10 o 12 fueron a parar al hospital³². En fin, fue una trifulca común, sin relación con ningún ritual candombero. Nueve años más tarde, el periódico afroporteño *La Perla* mencionó al pasar que había habido un “incidente desagradable” entre dos comparsas de la colectividad en un baile, sin agregar nada más³³. Ese mismo año *El Mosquito* informó que se había registrado una pelea entre Negros Triunfantes y Cruceros de Magallanes –de ninguna conocemos la etnicidad– al encontrarse ambas en una esquina. El periódico cuenta que tenían una rivalidad anterior por un tema de una “querida” o quizás un músico particularmente bueno que una había arrebatado al director de la

³²LP, 7-3-1870, p. 2; LP, 7-3-1870, p. 2.

³³LPe, 9-3-1879, p. 1.

otra, por lo que apenas se vieron “se abalanzaron unos sobre otros” y entraron a las piñas³⁴. Nuevamente en este caso, parece una pelea común sin los condimentos de una “tapada”.

La primera mención indudable que hallé es en un libro de recuerdos de infancia del barrio de Belgrano publicado en 1922. Allí el autor recuerda haber visto comparsas de “negros candomberos” (no aclara si eran reales o tiznados) que, al encontrarse con otra similar, producían “gritos, alaridos y redobles de sus candombes, lo que llamaban ‘taparla’”. La que lograba su propósito se consideraba ganadora y recibía un premio por parte de la comisión organizadora del carnaval. El autor aclara que esas comparsas “(...) fueron desapareciendo, se prohibieron, hoy las generaciones actuales las conocen por referencia (...)”, pero dejaron en la gente de su generación un recuerdo imborrable (Tarnassi, 1922, pp. 87-89).

La segunda mención aparece en el sainete *La Tierra del Fuego*, de Carlos M. Pacheco, estrenado en 1923. Allí, un personaje, hijo de familia de italianos, cuenta que de niño había salido “de negro” en una comparsa ficcional llamada “La Estrella del Congo”, con la que se habían trezado en una “topada” (Pacheco, 1964, p. 123). En 1927 una revista refiere que las antiguas comparsas de afroporteños, cuando se cruzaban, solían tocar sus instrumentos hasta que la primera cayera agotada y que la cosa era de terminar en peleas³⁵. Ese mismo año también aparecen en una descripción del antiguo Buenos Aires publicada por A. Taullard. Allí describe las “tapadas” como competencias de ruido entre comparsas afroporteñas. Pero aquí comienzan las complicaciones, porque entre los nombres de las que evoca hay algunas que eran en verdad de blancos tiznados. Es decir, no podemos confiar en la afirmación según la cual las tapadas eran una práctica particular de los negros. Como sea, Taullard anota que algunas podían durar hasta doce horas, que solían terminar en “balazos y puñaladas” y que por ello se las prohibió (Taullard, 1927, p. 349). Otro testimonio posterior aseguró que las peleas entre comparsas, habituales hasta que fueron prohibidas, eran protagonizadas por agrupaciones de blancos tiznados (Cánepa, 1936, pp. 251-52).

³⁴*El Mosquito*, Buenos Aires, 2-3-1879, p. 4.

³⁵El carnaval que agoniza. *Atlántida* (463), Buenos Aires, 24-2-1927, pp. 62-63.

En 1933 otra conocida revista publicó una descripción más detallada de las “tapadas”, a las que de nuevo consideraba propias de las antiguas comparsas afroporteñas. Por algunas marcas textuales, es indudable que se apoyó en el texto de Taullard. Pero suma también otro motivo de desconfianza, porque el texto reproduce la letra de una canción supuestamente escuchada durante una tapada, que no es otra que una famosa del repertorio de Los Negros, un comparsa de blancos de élite³⁶. Seguramente tomó esa letra de otra descripción del antiguo Buenos Aires que había publicado antes Manuel Bilbao (Bilbao, 1902). No hay motivos entonces para tomar este texto como otra cosa que una reconstrucción fantástica basada en fuentes secundarias.

Otro testimonio bastante posterior, escrito por Pedro Patti, resulta igualmente dudoso. En este caso, relataba una tapada ocurrida supuestamente en 1870 que había durado doce horas (justo el tiempo que calculó Taullard) y había terminado con cuatro muertos y 30 heridos. En la reyerta se habrían enfrentado Los Batungos de Santocristo –supuestamente integrada por negros y por blancos– con Los Doctores de la Tripa Gorda. El sangriento desenlace llegó a oídos del presidente Sarmiento, quien habría exclamado: “¡Otro carnaval como este y no quedan habitantes en Buenos Aires! ¡El año próximo dispondremos lo necesario para concluir definitivamente con las 'tapadas' de esta naturaleza!”³⁷. Nada de esto resulta creíble. No hay otro documento que indique que hayan existido comparsas con esos nombres. No hay registro de esas palabras de Sarmiento, ni se implementó una prohibición como la anunciada. El relato es además muy extenso y se detiene en detalles floridos particularmente vívidos (algo extraño para un texto escrito 83 años después de los eventos). Por último, los diarios de 1870 no mencionan el episodio, lo que sería increíble si verdaderamente hubiese resultado en tal cantidad de muertos y heridos. A pesar de estos problemas, tanto el texto de Patti como el de Taullard se

³⁶Pérez Ercoreca, C. M. Los carnavales de antaño. *El Hogar* (1219), Buenos Aires, 24-2-1933, pp. 6, 7 y 14.

³⁷Patti, P. ¡Una 'tapada' que dura doce horas!, *P.B.T.* 18-2-1953, pp. 126-128 (en British Library, Endangered Archives Programme, Carnaval Antiguo Buenos Aires, Ref: EAP638-1-1-133)

transformaron en fuente para las descripciones de las tapadas en uno de los principales trabajos sobre la historia del carnaval porteño³⁸.

Veamos qué podemos sacar en limpio con fuentes más confiables. Cuando se estrenó el film *Carnaval de antaño* (Manuel Romero, 1940) las tapadas ingresaron a la cultura de masas. Al retratar los carnavales de 1912, la película menciona una entre Los Negros Congo y Los Candomberos. Ambos nombres existieron en la vida real en esos años o poco antes; las dos eran de blancos tiznados. Sin embargo, otro recuerdo personal de los carnavales del 1900, publicado al año siguiente, insistía en que eran de afroporteños las comparsas que se enfrentaban³⁹. Para complicar las cosas, en 1946 José Luis Lanuza publicó *Morenada*, que se convertiría en libro de referencia sobre la historia y costumbres de la comunidad afroporteña. Allí mencionó las tapadas como una práctica de fines del siglo XIX, protagonizada por comparsas candomberas formadas por “negros, mulatos y a veces blancos pintarrajeados” (Lanuza, 1946, p. 192). ¿Eran entonces negros, blancos tiznados o comparsas mixtas las que se enfrentaban? ¿Acaso todas las de tipo candombero, independientemente de la etnicidad de sus miembros? Veamos qué decían otros testigos.

Al recordar en 1948 sus carnavales de infancia, otro testimonio mencionó tapadas entre los Congos (que como vimos eran blancos, al menos mayoritariamente) y los Lucambas (cuya etnicidad desconocemos) y agregó un dato adicional: también los centros criollos que animaban comparsas gauchescas mantenían enfrentamientos similares cuando se encontraban⁴⁰. Otro memorial publicado ese mismo año recordaba haber visto una tapada en 1897 entre dos comparsas de “negros candomberos o blancos disfrazados de tales”, Nación Canguela y La Estrella del Norte (ambas existían efectivamente entonces, pero de ninguna de las dos tenemos datos

³⁸Puccia, E. Aquellos carnavales. *Noticias Gráficas*, 3-2-1953 (en British Library, Endangered Archives Programme, Carnaval Antiguo Buenos Aires, Ref: EAP638-1-1-133); Puccia, 2000, p. 107.

³⁹Tambores y puñaladas ponían emoción en los viejos carnavales. *Noticias*, 24-2-1941 (en British Library, Endangered Archives Programme, Carnaval Antiguo Buenos Aires, Ref: EAP638-1-1-133).

⁴⁰Vivanco, D. El carnaval de mis tiempos. *El Hogar*, 6-2-1948 (British Library, Endangered Archives Programme, Carnaval Antiguo Buenos Aires, Ref: EAP638-1-1-133)

de etnicidad) que terminó a los tiros y puñaladas y con 66 arrestos⁴¹. En 1952 otra persona dejó escritos sus recuerdos de haber visto un “topamiento” entre, otra vez, los Negros del Congo y otra cuyo nombre no recordaba. Eran comparsas en las que “los negros auténticos apenas eran unos cuantos y los demás tenían el rostro pintado”. El encuentro consistió en un “fingido movimiento de combate”, con “gritos guturales” y “canciones en lengua bozalona”, enmarcado en el sonido de tambores y lo que el autor describe como “una especie de sistro” (seguramente un chinesco)⁴². En referencia a los del Congo, otro informante de la misma época señaló que “formaba con mayoría de blancos tiznados; algunos nomás eran morenos de raza, y éstos marchaban en la vanguardia precediendo al estandarte y junto al bombo y los tambores, siendo su misión realizar sin cesar ágiles cabriolas y toda suerte de bufonadas” (Viale, 1956, p. 47). Finalmente, un último testigo dejó anotado en sus memorias, publicadas en 1979, que en su infancia, hacia comienzos de los años veinte, había visto en Villa Devoto enfrentamientos entre agrupaciones de “negros congos” y que era habitual que algunos de ellos “adornaran sus tobillos con correas con clavos o estrellas con puntas”, lo que utilizaban como arma contra los rivales. La policía hacía todo lo posible por impedir esos espectáculos, pero el público los adoraba (Troisi, 1979, pp. 102-103). En consonancia, otro informante aseguró haber visto en esos años a uno de esos “congos” en combate, un joven de unos veinte años de su barrio, blanco tiznado, de familia italiana (Martín, 2008, p. 135).

En fin, las evidencias disponibles sugieren que las tapadas no fueron parte del carnaval tempranamente, sino que aparecieron más bien hacia finales del siglo XIX. Si las comparsas de afroporteños hubiesen tenido esa costumbre antes de 1882, difícilmente hubiese pasado inadvertida para la prensa de la colectividad (de la que contamos con ejemplares hasta ese año), ansiosa como estaba de condenar las conductas “bárbaras”. Da la impresión, por el contrario, de que fue un hábito desarrollado por comparsas candomberas de finales de siglo, de blancos tiznados o mixtas, quizás también de otras totalmente integradas por negros, pero de ningún modo costumbre exclusiva de ellas. Seguramente testimonios como el de Taullard describían algo que habían visto, pero lo proyectaban demasiado hacia atrás en el pasado y lo imaginaban como un hábito peculiar de negros.

⁴¹Zapata, N. Aquellos carnavales. *Clarín*, 8-2-1948 (en British Library, Endangered Archives Programme, Carnaval Antiguo Buenos Aires, Ref: EAP638-1-1-133)

⁴²Pinto, J. El carnaval en el tiempo. *El Hogar* (2206), 22-2-1952, p. 36.

Una descripción temprana de una tapada en Montevideo añade elementos para reafirmar esta caracterización. El enviado de un diario porteño relató haber visto allí en 1891 lo que llamó un “encuentro” entre las comparsas La Estrella de África y Los Esclavos de Asia. El observador las describe portando estandartes, trajes con plumas, hachas de madera, clavos, macanas y escudos (“adargas”) de lata. Ambas habían tenido ya “disgustos” en el pasado. Al encontrarse en una esquina, avanzó cada una “batiendo paso marcial con los tamboriles”, seguida de una “turba de pilluelos” que vivaban a una o a la otra. Antes de que la policía pudiese intervenir, se fueron a las manos en una descomunal pelea. La percusión siguió sonando durante la batalla. Cuando la policía consiguió separarlos, se marcharon cada uno por su lado tocando sus tamboriles y bailando con “contorsiones nerviosas”. Al menos una de las agrupaciones, según el reporte, estaba parcial o totalmente integrada de tiznados⁴³. George R. Andrews (2007) confirma que Esclavos de Asia era una comparsa de blancos en la que posiblemente participara una minoría de afrodescendientes (de la otra no tengo datos de etnicidad).

Cabe añadir, por otra parte, que las comparsas “de indios” del noroeste argentino y las de los carnavales de otros lugares del continente americano también solieron protagonizar combates rituales del estilo de las tapadas durante el siglo XX, posiblemente una actualización de la antigua tradición europea de escenificar peleas de “moros y cristianos” como parte de las celebraciones populares (Pérez Bugallo, 1992; Dewulf, 2015). En fin, nada parece vincular la costumbre exclusivamente a los afrodescendientes.

Las comparsas mixtas (a modo de conclusión)

Los testimonios sobre las tapadas deben llamar nuestra atención sobre la posibilidad de que las comparsas candomberas “mixtas”, compuestas por afrodescendientes y blancos tiznados, fuesen una realidad más frecuente de lo que suponemos.

En los listados que presento aquí figuran apenas 6 de las que sabemos fehacientemente que incluían tanto a negros como a blancos. La información que permitió establecerlo procede o bien de las pocas fotografías de calidad disponibles o bien de las rarísimas ocasiones en las

⁴³*El Diario*, Buenos Aires, 12-2-1891, p. 2.

que la prensa se ocupó de hilar fino en la composición. Del Club Retirada lo sabemos porque, casualmente, los que del grupo eran blancos armaron una carroza para el carnaval de 1878, lo que motivó la felicitación de un periódico afroporteño, que los describió como “hermanos, pero no de casta”⁴⁴. Sin ese episodio fortuito nada sabríamos. Es perfectamente posible que muchas de las que clasificamos como compuestas por negros integrasen también algunos blancos, ya que la sociabilidad de las clases populares no estaba en estos años segregada y abundaron los casamientos interraciales. Amigos, cónyuges u otra parentela política podrían haberse sumado. Aunque es también posible que otras mantuviesen la exclusividad étnica (para ser socio de Pobres Negros Orientales, por reglamento, había que “ser de color pardo o moreno”)⁴⁵. Por dar un ejemplo, de Los Harapientos, que aquí clasificamos como de afroporteños, un diario anota que se formó integrando restos de la comparsa Negros Candomberos, que sabemos estaba formada por blancos. Como otras que listamos como exclusivamente de negros, es muy posible que en verdad fuese mixta⁴⁶.

De Los Trasnochadores y de Los Negros de Vuelta Abajo sabemos que eran mixtas tan solo por sendas fotos, que muestran niños negros entre un grupo de blancos⁴⁷. También por un golpe de suerte nos enteramos de que en 1878 un afrodescendiente dirigía Unión Marina, una comparsa cuyos miembros parecen haber sido predominantemente blancos⁴⁸. No debe llamar esto la atención: de Los Negros del Cake Walk sabemos que el director era negro y las fotos muestran que la integraban blancos tiznados⁴⁹. El Rosedal, fundada en 1926, estaba compuesta enteramente por blancos salvo su director, Victoriano de León (alias “el negro Corindo”), un carrero afrouuguayo casado con una blanca. Corindo fue tío de Héctor de León, un afroporteño que tendría luego una destacada trayectoria como director de murgas mixtas en La Boca⁵⁰. Y sabemos que otras murgas posteriores de

⁴⁴LB, 31-1-1878, pp. 3-4.

⁴⁵Reglamento de la Sociedad Pobres Negros Orientales, 1869; Biblioteca Nacional del Uruguay, colección 5 (Miscelánea de Carnaval).

⁴⁶LP, 28/2/1897, p. 4.

⁴⁷CC, (20), 18-2-1899, p. 13; P.B.T., no. 26, 18-3-1905, p. 46. Otra similar de una murga sin nombre de 1919 en Spini y Vaggi, 1986, p. 71. Otra similar, en este caso infantil, en *El Laborista*, 16-2-1947, p. 13.

⁴⁸LB, 11-3-1878, p. 4.

⁴⁹LP, 22-2-1904, p. 6.

⁵⁰CC (1537), 17-3-1928, p. 171; Llistosella, 2008, pp. 9, 126, 162-79.

mayoría blanca, como Los Morcilludos del Barrio del Tábano (1938) o Los Eléctricos (1943), también estaban dirigidas por afrodescendientes (Martín, 2006 y 2010).

Todos estos antecedentes permiten sospechar que las agrupaciones carnavalescas mixtas, antes y después del cambio de siglo, eran más comunes que lo que suponemos. Además de las de negros y mixtas que listamos aquí, en otro trabajo identificamos otras 120 comparsas candomberas, la mayoría con nombre que evocaba negritud, de las que nada sabemos (Adamovsky, 2021). Es posible que muchas de ellas fuesen exclusivamente de afroporteños o de blancos, pero es igualmente verosímil que una buena parte fuesen mixtas. Lo sugieren, además de los testimonios y evidencias reproducidos más arriba, otros que con insistencia apuntan a lo mismo. Rubén Darío, de paso por Buenos Aires, observó en 1896 una comparsa candombera de “negros de verdad o negros de hollín y pintura” (Darío, 1950-55, I, pp. 742-43). En un relato autobiográfico situado en 1903, Héctor Pedro Blomberg contó que de niño, acompañando al criado negro de su familia, había salido tiznado como parte de una comparsa afroporteña⁵¹. Y un testimonio posterior recordó que en la comparsa “del Congo” marchaban unos 300 muchachos, algunos negros o mulatos, “pero en su mayoría blancos recubiertos de tizne”⁵². George Reid Andrews, por lo demás, documentó un fenómeno similar hacia finales del siglo en Montevideo, donde florecieron comparsas “proletarias” mixtas que integraban a blancos tiznados y a negros y que eran las que se trenzaban allí en las tapadas (Andrews, 2007).

Toda esta información invita a reconsiderar el carnaval porteño como una arena extraordinaria de negociación de identidades étnico-raciales. Si pudo albergar ejercicios de afirmación identitaria de los afroporteños por un lado y de los blancos por otro, como grupos discretos y bien delineados, también fue acaso un terreno propicio para transgredir las fronteras del color.

⁵¹Blomberg, H. P. El último candombero. CC, (1533), 18-2-1928, s./p. Consulté a los descendientes del autor, quienes confirmaron la veracidad de la historia.

⁵²Chazarreta, M. Rostros del carnaval. *Esto Es*, Buenos Aires, 15-2-1955, pp. 22-24 (en British Library, Endangered Archives Programme, Carnaval Antiguo Buenos Aires, Ref: EAP638-1-1-133).

ANEXO

Listados:

La explicación detallada de los criterios de clasificación y la discusión de sus limitaciones puede leerse en el inventario original (Adamovsky, 2021). El asterisco luego del año de existencia indica que es estimativo. Se ha aclarado que son “Femeninas” sólo aquellas comparsas cuyos nombres no lo indican de manera transparente.

1. Comparsas de afroporteños (o afrouruguayos en Buenos Aires)

Amigas de La Broma (1878-); Amigas Unidas/Las Unidas (1881-); Animales Raros/Los Animales (1881-1882⁵³); Cruceros del Sud/Cruceros del Sud Primitiva (1876-1893⁵⁴); El Olivo (1882-1899, 80 integrantes⁵⁵); Estrella del Sud/Estrella del Sur (1871-1898, Musical⁵⁶); Estrella Oriental (1879-⁵⁷);

⁵³Mencionados como miembros: Nazario González, Froilán Plácido Bello, Dionisio García, Mariano Cano, Estanislao Grigera; *LB*, 5-12-1882, p. 3.

⁵⁴Antonio César (Fundador), Eduardo Pintos (Presidente), Paulino M. Luque (Secretario), Antonio Puentes (Presidente o apoderado); *LB*, 4-5-1882, p. 3 y 22-11-1877, pp. 1-4; *LJ*, 6-2-1876, p. 3; Archivo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, fondo Sociedades, 28-1877 (en adelante AHCBA 1877).

⁵⁵Comisión Directiva: Juan N. Francia (Presidente), Manuel Martínez (Vicepresidente); Justo de la Torre (Secretario), Nicolás Villagrán (Prosecretario), Ramón Martínez (Tesorero), Adolfo Márquez (Vocal); Pedro R. Martínez (Vocal), Guillermo Martínez (Vocal), Nicasio F. de la Torre (Director General), Augusto Ezeiza (o Eriza) (Comisario General), José Guerrero (Director de banda); *LP*, 14-2-1899, p. 4.

⁵⁶Comisiones Directivas: Luis Fernández (Presidente), Benedicto Ferreyra (Vicepresidente), Higinio Constanzó (Director de orquesta), Donato Perdomo (Vocal), Manuel Acosta (Vocal), Miguel Guzmán (Vocal), José Castillo (Secretario), Ernesto Vieytes (Prosecretario), Ignacio García López (Tesorero y fundador); *LJ*, 20-7-1878, p. 4. Manuel Rodríguez (Presidente), Alfredo Gaime (Vicepresidente), Tomás Castillo (h) (Secretario), José Castillo (Prosecretario), Ignacio G. López (Tesorero), Manuel Acosta (Vocal), Feliz Riglos (Vocal), José Terri (Vocal), Donato Perdomo (Interventor), Higinio Constanzó (Director); *LB*, 2-4-1881, pp. 2-3. Juan Calda (Presidente); *La Tribuna*, Buenos Aires, 26-2-1871, p. 2. Ramón Botana (Presidente de Estrella del Sud primitiva) y Donato Perdomo (Presidente de Estrella del Sud), *La Luz*, 3-5-1878, p. 3.

⁵⁷Miembros mencionados: Guillermo F. Mor, Feliciano del Sar, Manuel Fernández, Felipe Sessaugo y Carlos Farías; *LB*, 27-7-1879, p. 2.

Gung Club (1881-1882); Jardineras del Amor (1882-1884⁵⁸); Juventud Oriental (1877-1904, Musical, 30 integrantes⁵⁹); La Aurora/Feliz La Aurora (1876-1878); La Republicana (1869-1878, Musical⁶⁰); La Unión Fraternal (1879-1880⁶¹); Las aristocráticas (1879-); Las Caprichosas/Negras caprichosas (1878-1889, Candombera); Las compradoras (1879-); Las Feas (1879-); Las Flores (1870-); Las Humildes/Negras Humildes (1877-1884, Candombera⁶²); Las Limosneras (1881-1884); Las Marineras (1870-); Las Mumbomas/Las Mumbonas (1878-1882; 12 integrantes); Las Petronas (1870-); Las Serias (1879-); Las Soberbias (1878-); Las Unionistas (1878-); Las Verduleras (1877-1879); Las Zarracenas/Las Sarracenas/Las Arracenas / Aldeanas Sarracenas Unidas (1882-1884, 12 integrantes⁶³); Los Esclavos de África (1884-); Los Estrelleros (1886*-); Los hijos de Rosa Celeste (1887*-); Los Hijos del Orden (1874-1882⁶⁴); Los Infelices (1878-1895, Musical, 50 a 60 integrantes⁶⁵); Los Negros Munyolos (1873-1888,

⁵⁸María González (Presidenta); *LB*, 19-10-1882, pp. 2-3.

⁵⁹Comisión Directiva: Lino Piñero (Presidente), Gregorio Sosa (Vicepresidente), Arturo Molina (Secretario), Tomás Neiro (Subsecretario), Manuel Piñero (Tesorero), Guillermo Cépedez (Protesor), Eustaquio Pastoriza (Vocal), Félix Riglos (Vocal), Eugenio Núñez (Vocal), José Saavedra (Procurador), Vicente Aquino (Procurador), Venancio Sosa (Comisario); *LJ*, 20-12-1878, p. 4. D. C. Ferreira (Presidente), Jesús Bustos (Director de orquesta); *LP*, 19-2-1901, p. 5. Ver también *LP*, 25-2-1900, p. 5.

⁶⁰Encabezada por J. M. Zernada; *The Standard*, 27-2-1870, p. 2. José Molla (miembro), *La Tribuna*, 27-1-1869, p. 3. José María Cernada (Presidente), *La República*, Buenos Aires, 25-2-1870, p. 1.

⁶¹Pedro Zoto o Soto (Presidente); *LB*, 14-3-1880, p. 3.

⁶²Así lo afirma Norberto P. Cirio.

⁶³Presidenta: "la esposa de Luis Rábago"; *LB*, 17-2-1882, p. 3.

⁶⁴Comisión Directiva: José María García (Presidente), Alejo Gastán (Vicepresidente), Ignacio García López (Secretario), Ezequiel Fernández (Prosecretario), Faustino Jiménez (Tesorero), Aristes Oliveira (Vocal), Domingo Artecona (Vocal), Genaro Pérez (Vocal), Melitón Castro (Vocal), Manuel Rodríguez (Procurador), Jesús María Reina (Procur.), Roque Pérez (Procur.) y Sixto Andrade (Procur.); *LJ*, 13-2-1876, p. 1. Nicasio F. de la Torre (Vocal); *LB*, 8-4-1881, p. 2. Aristides Olivera (miembro); (Geler, 2010, p. 199). Alejo Gastán (Presidente en 1879), José María García (Presidente en 1881), Antonio Cardozo (Presidente en 1878); Platero, 2004. Antonio Cardozo (Presidente), Francisco Olivera (Secretario), *La Luz*, 3-5-1878, p. 3.

⁶⁵Comisión Directiva: Julián Fernández (Presidente), Luis Rábago (Vicepr.), Eufemio Vera (Secretario), Luis Fernández (Tesorero), Julio Echantt o Etchart (Protesorero). Vocales, Pedro Sosa, Eleuterio Dias, Tomás García y Francisco González; *LB*, 3-2-1881, p. 3-4. Guillermo Falabrini (Secretario); *LB*, 25-3-1882, p. 3. Antonio Requena (Presidente), J. Etchart y F. Olivera (Secretarios); Soler Cañas, 1963.

Candombera?⁶⁶); Los Penitentes/Penitentes Candomberos/ Penitentes musicales / Negros Penitentes /Penitentes Negros Primitivos (1882-1892; Candomberos⁶⁷); Los Tunantes/Sociedad Tunantes/Tunantes Primitivos (1876-1878); Los Virtuosos del Congo (1885*-); Marina Oriental (1870-1882; Musical⁶⁸); Morenos Orientales (1890*-); Nación Banguela /Nación Banguela/Nación Venguela/Nación Bergala/Club Banguela/ Nación Banguera (1878-1892, Candombera); Negras Bonitas/Las Bonitas (1876-1882⁶⁹); Negras Bromistas/Las Bromistas (1878-1881); Negras Libres/Las Libres (1878-1880; miembros⁷⁰); Negros del Batuque (1890*-⁷¹); Negros del Sud/Negros Primitivos del Sud (1881-1891, Candombera, 54 integrantes “de ambos sexos”⁷²); Negros esclavos/Pobres Negros Esclavos/Los esclavos (1873-1897, Candombera⁷³); Negros Harapientos/Los Harapientos (1894-1910, Musical, 75 integrantes⁷⁴); Negros Humildes/Los Humildes/Negros

⁶⁶Donato Perdomo (Presidente); *La Igualdad*, Buenos Aires, 29-3-1874, p. 2.

⁶⁷Comisión Directiva: Pedro M. Quintana (Presidente), Guillermo Céspedes (Vicepresidente), Justo García (Secretario), Eulogio P. García (Tesorero). Rufino Corpé, Manuel G. Valdez e Isaías Cabral (vocales); *LB*, 25-3-1882, p. 3.

⁶⁸J. Luxan marcha al frente; *The Standard*, 27-2-1870, p. 2. Jacinto Luján (Presidente), *La República*, 25-2-1870, p. 1.

⁶⁹Gregoria Pizarro (miembro); *LJ*, 20-2-1878, p. 4. Florencio D. Conde (Director); *LB*, 3-1-1878, pp. 3-4. María González (Presidenta); *LB*, 11-12-1879, p. 2. Juana Acosta (Presidenta); Geler, 2010.

⁷⁰Carmen Argerich (Presidenta), Luisa Sánchez (Secretaria); *LJ*, 7-1-1879, p. 1. Isabel Caballero (miembro); *LB*, 22-8-1878, p. 4.

⁷¹Petronila Antonia Pedernera (Presidenta); Soler Cañas, 1963.

⁷²Aldecocea (Presidente), Tomás Prado (miembro); *LB*, 9-3-1882, p. 2.

⁷³Comisión Directiva: Nicasio de la Torre (Presidente Honorario), Eustaquio Terrada (Presidente), Adolfo Garay (Vicepresidente), Celestino Reyes (Tesorero), Pedro Santiso (Vocal), Valentín Thompson (Vocal); *LB*, 3-1-1878, p. 4.

⁷⁴Comisión Directiva: Melitón... (ilegible) (Presidente), Apolinario Obella (Vicepresidente), Mariano T. Horta (Secretario), Pedro Acosta (Prosecretario), Ceferino Riglos (Director general), otros nombres ilegibles; *LP*, 14-2-1899, p. 4. Comisión Directiva: Apolinario L. Obella (Presidente), Pedro J. Acosta (Vicepresidente), Enrique S. Arbol (Secretario), Nazario N. Mariño (Prosecretario), Adrián Gutiérrez (Tesorero), Domingo Rosamora (Protesorero), Sixto Jiménez, José J. Peralta, Sergio Gómez, Enrique Ninsar, Abrahán Calvo y Benjamín Luna (Vocales), José J. Peralta (Director de orquesta), Enrique Ninsan (Director de coro), *El País*, Buenos Aires, 20-2-1901, p. 6.

Humildes Primitivos (1880-1894; 33 integrantes⁷⁵); Negros Libres (1875-1896); Negros Mumbona/Negros Numbomas/Los Mumbomas/Nomboma/Negros Mumbomas (1876-1882⁷⁶); Negros Orientales/Pobres Negros Orientales/ Negros del Oriente (1878-1892, Candombera, 31 integrantes⁷⁷); Ninfas de La Perla (1878-, Musical?); Nueva creación (1876-1882, Musical⁷⁸); Patriótica 25 de Mayo (1890*-1824); Pobres Negras Esclavas/Negras Esclavas/Las Esclavas/Pobres Negras/Pobres esclavas/Esclavas Primitivas (1877-1890, Candombera⁷⁹); Pobres Orientales/Pobres Negras orientales/Negras Orientales (1878-1882⁸⁰); Progreso de la Creación (1878-1882, Musical?⁸¹); Raza Africana/Raza Africana Primitiva (1878-1879⁸²); Seis de Enero/6 de Enero (1875-1882, Musical); Símbolo Republicano/Republicanos del Símbolo (1869-1888, Musical⁸³); Tenorias del Plata (1878-); Tenorios del Plata

⁷⁵Victorino Saraví o Sarabí (Presidente); *LB*, 14-12-1882, p. 3. Felipe Arias (Vicepresidente) (Platero, 2004).

⁷⁶Junta Directiva: Maximiano Gómez (Presidente), Federico Denis (Vicepresidente), Pedro Espíndola (Secretario), Euliojio R. Silva (Pro-Secretario), Silvio Espíndola (Tesorero) y vocales: Juan J. Ortigosa, Rafael P. Piñero, Mariano Echagüe, Enrique Martínez; *Reglamento general Sociedad Negros Mumboma*, Buenos Aires, Imprenta Americana, 1878.

⁷⁷Al momento de su fundación en Montevideo, la Comisión Directiva: José L. Pérez (Presidente); Federico Brom (Vicepresidente), Manuel Aluraola (Secretario), Pablo Castro (Tesorero), Benito A. Acha (Interv.), vocales: Patricio Méndez, Manuel Domínguez, Felipe Tatafer, Félix Arribio, Manuel Barañao. *Reglamento de la Sociedad Pobres Negros Orientales* (1869). Biblioteca Nacional del Uruguay, colección 5 (Miscelánea de Carnaval).

⁷⁸Antonino Fuentes (representante); AHCBA 1877.

⁷⁹Comisión Directiva: Dolores Aldao (Presidenta), Facunda Ezeiza (Vicepresidenta), María Luisa Zoto (Tesorera), y como vocales: Cenobia Dantas, María Ezeiza, Matilde López. *LB*, 1-11-1877, p. 2. Facunda Ezeiza (Presidenta) y miembros mencionados: Dolores Aldao, Alejandra Sorrilla, Francisco Ezeiza y Antonio Pintos; *LJ*, 7-1-1879, s/p.

⁸⁰Comisión Directiva: Elvira Mass (Presidenta), Camila Gómez (Vicepresidenta), Josefa Ponce (Secretaria), Tomasa Ramallo (Tesorera). Eran vocales: Clara Artecona, Aurelia Terradas y Eulogia Barroso. *LB*, 2-4-1881, p. 3.

⁸¹Ramón Fernández (Director Musical); *LB*, 23-10-1879, p. 1.

⁸²Manuel Alberto Esteves (fundador); *LB*, 10-8-1879, pp. 3-4.

⁸³José Molla (Director musical); *La Tribuna*, 27-1-1869. Pedro Soto (Presidente); Puccia, 2000, p. 266. Juan Molina (Tesorero); vocales Hilarión Fernández y Gumersindo Anchorena; *LJ*, 2-4-1876, p. 3.

(1873-1882, Musical⁸⁴); Tenorios Musicales Primitiva/Musical Primitiva Los Tenorios/Negros tenorios (1871-1882, Musical⁸⁵)

2. Comparsas muy posiblemente de afroporteños

El Lucero/Lucero Primitivo del Sud/Lucero del Sud (1879-1898, Musical⁸⁶); Esperanza Fraternal (1874-, femenina); Flor de Cuba (1890-1895, Candombera); Hijas de la Fe (1878-); Hijos de la Luna (1874-1892; Candombera); Hijos de su Mamá (1874-); Hijos del Plata (1877-1889, Musical⁸⁷); Juvenil del Plata (1874-, femenina); La Alegría (1873-1874); La Tachuela (1876-⁸⁸); Las Damas de La Juventud (1876*-); Las Delicadas (1882-); Las Hijas del Orden (1876-1878); Las Hijas del Plata (1882-); Las Jardineras (1876-); Los Artesanos del Sud (1877-1879); Los Gangelas/Los Ganguelas/Nación Gongela / Nación Ganguela (1882-1897); Los Hijos de Guinea (1878-); Los Hijos de la Crisis (1881-); Los Macabeos (1876-); Los Molineros (1878-); Los Nenes (1874-); Negras Lubolas (1884-; 14 integrantes); Negros Angolas (1876-); Negros Bonitos/Negros Bonitos Numbona (1876-1877⁸⁹); Negros lindos (1876-); Negros Lubolos/ Negros Lubola (1878-1892, Candombera); Progreso porteño (1879-); Rosa de Mayo (1873-1876⁹⁰); San Benito (1873-, femenina); Sociedad Triunfo del Plata (1874-); Viejas Chochas (1877-1879)

⁸⁴Antonio Rodríguez (Presidente); Geler, 2010, p. 149. Gumesindo Ferreira (Presidente); *LB*, 18-12-1879, p. 3. Guillermo T. Ramírez (Presidente); *LB*, 19-5-1880, p. Florencio de Conde (Secretario), Ignacio Capdevila (miembro); *LB*, 26-11-1878, p. 4. Antonio Javier (violinista); *LB*, 14-2-1879, pp. 3-4. Exequiel Fernández (miembro); *LB*, 25-3-1882, p. 2. Agustín Miranda (miembro); *LJ*, 26-3-1876, p. 2.

⁸⁵Domingo Antecona o Altecona (Presidente); *LJ*, 2-4-1876, p. 3. José M. García (Presidente); Geler, 2010, p. 149. T. Rivero (Secretario); *LB*, 23-12-1881, p. 3. Juan Prado (miembro); *LB*, 5-2-1879, pp. 2-4.

⁸⁶Honorio Fernández (Secretario); *LB*, 20-1-1882, p. 3.

⁸⁷Francisco Figueredo (fundador); *LB*, 2-10-1879, p. 3. *El Diario*, 2-3-1889, p. 2.

⁸⁸Comisión Directiva: Juan Rodríguez (Presidente), Eduardo T. Martínez (Secretario), Raúl Videla Doma (Tesorero); *LJ*, 13-2-1876, p. 3.

⁸⁹H. Pongibobe (apoderado o Presidente); AHCBA 1877.

⁹⁰Comisión Directiva: Catalina Gascaña (Presidenta), Eduarda García (Vicepresidenta), Ceferina González (Secretaria), Carolina Bernal (Tesorera), Antonio Rodríguez y Luis González (vocales); *La Igualdad*, 7-12-1873, p. 3.

3. Comparsas mixtas

Club Retirada (1877-1881); El Rosedal (1926-1932⁹¹); La Unión Marina (1877-1904, Musical, 90 a 180 integrantes⁹²); Los Negros de Vuelta Abajo (1905-); Los Negros del Cake walk (1904-1905⁹³); Los Trasnochadores (1899-)

Bibliografía

- Adamovsky, E. (2021). Comparsas y agrupaciones de negros o africanizantes en el carnaval de Buenos Aires, 1864-1922: Un relevamiento crítico. *Avances de CESOR*, 18 (25), 1-22. <https://doi.org/10.35305/ac.v18i25.1528>
- Adamovsky, E. (2022). Disfraces de negro en el carnaval porteño: descripción, tipología e hipótesis sobre sus procedencias (1865-1940). *Revista Páginas*, 14 (34), 1-32. <https://doi.org/10.35305/rp.v14i34.588>
- Andrews, G. R. (1980). *The Afro-Argentines of Buenos Aires, 1800-1900*. The University of Wisconsin Press.
- Andrews, G. R. (2007). Recordando África al inventar Uruguay: sociedades de negros en el carnaval de Montevideo, 1865-1930. *Revista de Estudios Sociales*, 26, 86-104. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2345375.pdf>
- Bilbao, M. (1902). *Buenos Aires, desde su fundación hasta nuestros días*. Alsina.
- Cánepa, L. (1936). *El Buenos Aires de antaño*, Linari.

⁹¹Director: Victoriano de León; Llistosella, 2008.

⁹²Severo Gómez (Director); *LB*, 11-3-1878, p. 4. José Perucca (Presidente), Alejandro Armengaud (Tesorero), Francisco Vignolo (Comisario inspector), Serafín Canziani, Felipe Piedras, Luis Zaffaroni, Angel Arana (Director y concertador), Francisco Piazza (Segundo Direct.) Luis Biaggi o Biassi (Director de tambores) y otros nombres ilegibles; *LP*, 14-2-1899, p. 4. Miguel Canavés (Director musical); *LP*, 24-2-1903, p. 5. Francisco Vignolo (Presidente), Eduardo Porta (Secretario) Manuel Brienza (Prosecretario), Victorio Bersacchi (Prosecretario), José Perucca (Juez Interventor), Esteban Vignolo (Comisario general); *LP*, 23-2-1903, p. 5.

⁹³Presidente: Augusto Franklin; *LP*, 22-2-1904, p. 6.

- Chamosa, O. (1995). *Asociaciones africanas de Buenos Aires 1823-1880: Introducción a la sociabilidad de una comunidad marginada* (Tesis de licenciatura inédita). Universidad Nacional de Luján.
- Chasteen, J. C. (2000). Black Kings, Blackface Carnival and Nineteenth-Century Origins of the Tango. En Beezley y Curcio-Nagy (Eds.), *Latin American Popular Culture: an Introduction* (pp. 43-57). SR Books.
- Cirio, N. P. (2009). *Tinta negra en el gris del ayer: los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882*. Biblioteca Nacional/Teseo.
- Cirio, N. P., Perez Guarnieri, A. y Cámara, D. T. (2011). La temática de la negritud en el cine argentino. La narrativa audiovisual como estrategia para la detección, crítica y visibilización de la tercera raíz de la Argentina. *Quaderns de Cine* (7) pp. 113-34.
- Cirio, N. P. (2015). Estética de la (in)diferencia: Las canciones de las sociedades carnales afroporteñas de la segunda mitad del siglo XIX de cara al proyecto nacional eurocentrado. *Latin American Music Review*, 36 (2), pp. 170-93.
- Darío, R. (1950-1955). *Obras completas*. 5 vols. Afrodísio Aguado.
- Dewulf, J. (2015). From Moors to Indians: The Mardi Gras Indians and the Three Transformations of St. James. *Louisiana History*, 56 (1), 5-41.
- Geler, L. (2010). *Andares negros, caminos blancos: afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Prohistoria.
- Geler, L. (2011). ¿Quién no ha sido negro en su vida? Performances de negritud en el carnaval porteño de fin de siglo (xix-xx). En P. García Jordán (Ed.), *El Estado en América Latina: Recursos e imaginarios, siglos XIX-XXI* (pp. 183-211). Universitat de Barcelona.
- Jackson, E. M. (2007). Bajo construcción en carnaval: las identidades étnicas en las letras de algunas comparsas afro-argentinas del siglo XIX. *Konvergencias Literatura*, 6, 20-40.
- Lanuzá, J. L. (1946). *Morenada*. Emecé.
- Llistosella, J. (2008). *La marcha peronista*. Sudamericana.
- López, L. V. (1884). *La gran aldea*. Viedma.
- Martín, A. (2006). Presencias Ausentes. El Legado Africano a la Cultura Argentina. En L. Maronese (Ed). *Buenos Aires negra: identidad y*

- cultura*. (pp. 205-216). Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- Martín, A. (2008). *Folclore en el carnaval de Buenos Aires*. Tesis doctoral en Antropología. Universidad de Buenos Aires.
- Martín, A. (2010). Tradicionalizaciones en las memorias de afrodescendientes en los carnavales porteños. *El Corsito*, 38.
- Martín, A. (2015). Candombe, progreso y blanqueamiento forzado en los festejos del carnaval de Buenos Aires a fines del siglo XIX. En C. Crespo, H. Morel y M. Ondelj (Eds.), *La política cultural en debate: Diversidad, performance y patrimonio cultural* (pp. 21-50). Ciccus.
- Pacheco, C. M. (1964). *Los disfrazados y otros sainetes*. EUDEBA.
- Pereira, L. (2011). Do Congo ao Tango: associativismo, lazer e identidades entre os afroportenhos na segunda metade do século XIX. *Mundos do Trabalho*, 3 (6), 30-51.
- Pérez Bugallo, R. (1992-1993). El carnaval de los 'indios': una advertencia sobre el conflicto social. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 14, 93-120.
- Platero, T. A. (2004). *Piedra libre para nuestros negros: La Broma y otros periódicos de la comunidad afroargentina 1873-1882*. Instituto de Histórico de la ciudad de Buenos Aires.
- Puccia, E. H. (2000). *Historia del carnaval porteño*. Academia Porteña del Lunfardo.
- Pujol, S. (1999). *Historia del baile, de la milonga a la disco*. Emecé.
- Sánchez, D., Andruchow, M., Costa, M. E. y Cordero S. (2006). El Carnaval de los "blancos negros". En L. Maronese (Ed.), *Buenos Aires negra: identidad y cultura* (pp. 115-144). Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- Soler Cañas, L. (1963). Pardos y morenos en el año 80. *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas*, 23, pp. 272-309.
- Spini, S. y Vaggi, O. (1986). *La Boca, Notas por medio de imágenes de la inmigración italiana en Buenos Aires*. Istituto Italiano di Cultura.

Tarnassi, R. (1922). *Belgrano de antaño: recuerdos e impresiones*. David Gurfinkel.

Taullard, A. (1927). *Nuestro antiguo Buenos Aires*. Peuser.

Troisi, F. N. (1979). *La Villa Devoto que ví crecer*. s/e.

Viale, C. (1956). *Del 900 a hoy...* Piatti.

